Nr. 23. Dnia 1-go grudnia 1927 r . **Rok II.**

MUZYK WOJSKOWY

TYGODNIK POŚWIĘCONY KULTURZE MUZYCZNEJ W ARMJI POLS

Popierany i polecony przez M. S. WojsK. pismem z dnia 4-go sierpnia 1926 r. L. dz. 25547/org. niob.

Wychodzi dnia 1-go i 15-go Każdego miesiąca

Założycie! i naczelny redalltor: E U G E N J U S Z D A W I D O W I C Z, zamieszKały w Grudziądzu.

WarunKi prenumeraty:

miesięcznie z przesyłką	. . 1.00 zł..
kwartalnie........................	. . 3.00 „
półrocznie.........................	. . 6.00 „
rocznie.............................	. . 12.00 „
Cena pojedynczego egz.	. . 70 gr.
Konto P. K. O. Poznań	Nr. 208 081

Redaktor odpowiedzialny: **Antoni Wieczorek** znmieszk. wGrudziądzu

Adres Redakcji i Administracji:
Grudziądz, Tuszewska Grobla 181.
Nr. telefonu 430.

Zastępstwa Redakcji:
w Warszawie, ul. Chmielna 130 m. 7.
Nr. telefonu 81-86.
we Lwowie, ul. Zygmuntowska 7 II.
p. kpt.-kplm. W. Wilkuszewski.

PROF. JULJUSZ ADAMSKI.

Świt i zmierzch orkiestry symfonicznej.

Ciąg dalszy.)

Działalność Mozarta na polu muzyki instrumentalnej nie zaznaczyła się zbytnim postępem; przejął on jako kompozytor symfoniczny zdobycze Mannheimczyków i Haydna, traktowa! orkiestry w operze na równi z chórem a wszędzie kładł główny nacisk na śpiewność. Budowa symfonji taka sama jak u Haydna, jeśli uwzględnimy najlepsze np. Nr. 38 D-dur t. zw. symfonję bez menuetu ukończoną we Wiedniu a wykonaną pod osobistem kierownictwem kompozytora w styczniu 1787 w Pradze, dokąd pospieszył z powodu sukcesów swoich oper. Skład orkiestry: 2 flauti, 2 oboi, 2fagotti, 2corni, trombe in D, timpani in d/a kwintet. Budowa: I. adagio c jako wstęp 35 taktów; allegro c: ekspozycja 36—142 — przeprowadzenie 133—208 — repryza 208—302 — II. andante G-dur 6/8 (bez trąby i kotłów) — III. finale: presto D-dur 2/4 — skład jak w I. części.

Podobnie rzecz się ma z symfonją nr. 39: e-dur (1788) złożonej z 4 części — w orkiestrze występują klarnety in B. W symfonji nr. 40ing-moll ₵ spotykamy: flet, 2 oboje, 2 klarnety, 2 fagoty — corno in B, corno in G i kwintet, bez kotłów. Nawet w ostatniej z jego symfonji c-dur t. zw. Jupiter (bez klarnetów) nie widzimy żadnych zmian.

Ostatnia z trzech klasycznych oper Mozarta, w roku jego zgonu (1791) napisana: Flet zaczarowany (Zauberfloťe), jako pierwsza klasyczna opera niemiecka, wykazuje identyczne cechy stylu mozartowskiego. Uwertura, stanowiąca arcydzieło techniki kompozytorskiej w składzie orkiestry wykazuje innowacje i obok 4 podwójnych instrumentów drewnianych, wprowadza do dawnych (corni in Es, trombe in Es) 3 trombony : I i II w kluczu C a III w basowym. Stosowanie instrumentów dętych jest skromne; wobec braku wentylowych używają klasycy naturalnych trąb odpowiednich strojów; partje tych instrumentów ograniczają się do akordów i dynamicznych celów.

Muzyka Beethovena, pełna patosu i wzniosłego indywidualizmu w zakresie symfonji wyszła z Haydna. Do jej cech charakterystycznych należą: budowa przejrzysta, indywidualne traktowanie instrumentów, bogactwo barw instrumentalnych, śmiała figuracja w zakresie skrzypiec I i instrumentów drewnianych, nowoczesna rytmika, 1 pełniejsza orkiestra. I tak np. w V symfonji z 1807 roku taki podaje skład tytułowa kartka: „Sinfonie pour 2 Violons, 2 Violes, Violoncelle et Contre-Yiolon, 2 Flutes, petite' Flute (tj. piccolo), 2 Hautbois (oboje), 2 Clarinettes, 2 Bassons, Contre-Basson (kontrfagot), 2 Cors (waldhorny), 2 trompettesjkornety), Timbales (kotły) et 3 Trompes". (Trombon altowy, tenorowy w kluczu C, i bassowy w f).

W symfonji VI pastoralnej, w II części: Andante molto mosso tj. w scenie nad potokiem znajdujemy nowość: due violoncelli soli eon sordino — a osobno tutti Violoncelli e Contrabasso.

W symfonji IX wreszcie wprowadza czwartą waltornię, recitativo barytonowe i solo śpiew i chór, traktując je instrumentalnie jako dowód, że kompozytor szukał nowych barw muzycznych, nowszych środków wyrazu.

Podczas kiedy instrumentacja Bacha, Handla i przedklasyków przypomina organową regestrację, t. zn. podstawa orkiestry (prawa ręka na

organach odpowiadająca smyczkom) doznaje wzmocnienia i zabarwienia za pomocą unissono prowadzonych instrumentów dętych drewnianych a kotły i trąby tam tylko występują, gdzie ich struktura tonów naturalnych jest dopuszczalna, — instrumentacja późniejszych klasyków wykazuje znaczny postęp:

Wiedeńscy klasycy podobnie jak i mannheimczycy zrywają przedewszystkiem z praktyką stosowania czystego unissona, usamodzielniają stopniowo instrumenta drewniane; nie mogąc tej zasady zastosować do instrumentów mosiężnych (trąb) ze względu na to, że wydawały łukowate gamy (alikwoty, bez użycia klap), powierzają im wytrzymywanie harmonicznych tonów, gdzie na to strój trąb pozwalał. Usamodzielnione drewniane instrumenta odchylają się coraz silniej od smyczków i krzyżują się z nimi. Właściwego indywidualizowania, a więc solowego traktowania instrumentów unikano i jeśli pojawiła się partja solowa, pokrywano ją unissonem smyczków, a więc niwelowano, zacierano umyślnie specjalną barwę dźwiękową solowego intrumentu. Klasycy rozkładają orkiestrę symfoniczną na trzy grupy: smyczkową, drewnianą i blaszaną. Drewniane instrumenty (flety, oboje, klarnety, fagoty) posiadające bez mała objętość tonów taką jak instrumenta smyczkowe, występują oddzielnie jako cała grupa.

Zwróciwszy uwagę na to jak dalece różni się typ dźwiękowy instrumentów dętych od smyczkowych, zaczęli przeciwstawiać sobie obie grupy instrumentów i uzyskali tem wyborny środek uplastycznienia rysunku melodji. W ten sposób bądź dominuje grupa smyczków kreśląc melodję na płaszczyźnie wytrzymanych harmonicznych tonów przez dęte (drewniane i blaszane) instrumenta, bądź na tle tremola lub delikatnej figuracji rytmicznej skrzypków dominuje grupa instrumentów drewnianych ze swoją linją melodyczną. Lecz klasycy poszli jeszcze dalej: oto pozwolili występować poszczególnym jednostkom w danej grupie dla wypowiedzenia wzgl. powtórzenia tego samego motywu. To kolejne wkroczenie różnych instrumentów, to szczyt instrumentacji klasycznej.

Inny był ideał instrumentacji szkoły romantycznej. Nie o rysunek melodji, nie o niwelowanie dźwiękowych barw, unikanie solowych partyj chodzi obecnie, ale raczej o działanie barw dźwiękowych poszczególnych instrumentów.

Wykorzystanie charakteru barwy dźwiękowej spotykamy już u Glucka, a nawet Monteverdi to stosował; również w symfonjach klasyków spotykamy liczne wypadki użycia barwy instrumentalnej skutecznie, nie było to jednak intencją twórcy, lecz raczej przypadkiem. I tak, jeśli u Beethovena w V symfonji zasadniczy motyw melodyczny przeskakuje z fletów na oboje, klarnety, waltornie, fagoty, chodziło twórcy o pasaż powtórzony na różnych wysokościach (w różnych pozycjach), a podział pomiędzy różne instrumenta wytworzył przypadkowe (nie celowe) zabarwienie. I w innych miejscach spotkać można u Beethovena owo rosnące przełamywanie się żywiołu kolorystycznego — owe przeciwstawianie barwy instrumentów dętych (jako wyrazu bezpośredniego wypowiadania się) — barwie instrumentów smyczkowych (jako wyrazu wewnętrznego odczuwania, myślenia). Temi właściwościami stylowemi przedstawia nam się Beethoven jako faktyczny kolorysta, jako zwiastun stylu romantycznego.

Wśród wczesnego romantyzmu, nieśmiertelny pieśniarz Schubert pozostawił utwory symfoniczne. Skład orkiestry np. w symfonji „niedokończonej" (H-moll, op. pośmiertne) nie wykazuje różnic (2 fl., 2 ob., 2 clar. in A, 2 fagotti, 2 corni in D, 2 trombe in E, 3 tromboni, timpani H/Fis i kwintet), ale traktowanie głosów swobodne, przewaga kolorystyki dźwiękowej z uszczerbkiem dla melodji, która od drewnianych wychodzi i potężnieje do pełni; potem przechodzi do wioloncelli, do skrzypiec itp. Niekiedy ginie jej rysunek wśród splotu barwnych linji, aby znowu odświeżona wypłynęła z chaosu dynamiki i kolorystyki.

Paletę instrumentalnych barw wzbogacił K. M. Weber właściwy twórca opery romantycznej, narodowo niemieckiej, nowemi barwami, stosując zwłaszcza owe nieuporządkowane dźwięki, owe mało używane rejestry, owe przytłumione tony rogów leśnych, lub „ciemne" tony fletów, których klasycy świadomie unikali. Muzyka jego programowa, rozszerza aparat instrumentalny, aby mieć do dyspozycji nowe barwy dźwiękowe dla kreślenia stanów uczuciowych, sytuacyj i myśli.

Weźmy choćby uwerturę do opery: „Wolny strzelec" (Freischiitz) napisanej w latach 1817-26. W niej znajdujemy całą operę w zawiązku, charakterystykę świata demonów i świata rzeczywistego z pomocą barw dźwiękowych.

Nowością pieśń myśliwska na walthornach (2 in F i 2 in C) na tle kwintetu smyczkowego (takt 10—25); tuż potem na tle niskiego tremola skrzypków (6A/h), uzmysławiającego owe ciemne moce występuje motyw Samielą na wiolony czeli (t. 26—29, 30—32, 33—35), zapowiedzianikotłami; motyw ten, rozszerzony menzuralne i zmieniony, jakby refleks, przestroga, wraca w klarnecie (96—109), jako solo a potem (115—122) w duecie wzmocniony obojami i fagotem. Jeszcze go przynoszą skrzypce (211—216) ff — potem fagot p (255—261) i wreszcie Cello solo (262—270) zawsze na tle tremola do pp. Od taktu 37 molto vivace pp następuje w kwintecie: arja rozpaczy Maksa — od taktu 61 zaś motyw ze sceny w „wilczych dołach"; wykonany przez cały zespół, powtórzony (159) o III wyżej, a wreszcie (t. 232) w pierwotnej formie. Jako symbol dobrego pierwiastka pojawia się temat z arji Agaty, wykonany przez skrzypce i klarnet (t. 23), potem flet, klarnet, fagot (138 t.) — potem obój solo (t. 191) — flet i obój (t. 196) — wreszcie w c-dur, w zakończeniu (t. 292 i t. 324) — przez flety i skrzypce i pełnej harmonji instr. dętych.

C. d. n.

Dr. JÓZEF REISS.

Kilka słów o północne! pieśni ludowej.

(Krótka prelekcja wygłoszona w Radio krakowskiem przed koncertem.)

Co należy rozumieć przez pieśń północną?

Oto pieśń ludów celtyckich w Irlandji i Szkocji, pieśń ludów skandynawskich w Szwecji i Norwegji, wkońcu pieśń w Finlandji i północnej Rosji.

Przez wieki całe muzyka artystyczna nic nie wie o pieśniach tych ludów,

nie uwzględnia jej jako czynnika twórczego, nie zużytkowuje jej odrębności melodyjnych i rytmicznych.

Zasadniczo stał na przeszkodzie styl dawnej muzyki wielogłosowej, opartej na ścisłych zasadach łączenia głosów; był to tzw. styl polifoniczny, w którym przeważał czynnik konstrukcyjny, architektoniczny, przytłaczający melodję i jej swobodny rozwój.

Lecz przyczyny tego dziwnego zjawiska, że pieśń ludowa przez całe wieki nie odgrywała decydującej roli twórczej tkwią nie tyle w muzyce, ile raczej w momentach poza-muzycznych, w momentach s o c j a l n y c h, społecznych.

Są to więc przyczyny s o c j o l o g i c z n e: Aż do Wielkiej, rewolucji stoi lud poza nawiasem społeczeństwa ; '

lud — to niewolnik, to zwierzę robocze, wydziedziczony parias społeczeństwa!

Czyż jego pieśń mogła oddziaływać na charakter, rozwój i postęp muzyki?

Muzyka, jak i cała sztuka dawniejsza była na usługach panów feudalnych,

kroczyła na koturnach, sztuczna, oderwana od rzeczywistości, żyjąca w świecie maski i obłudy.

Gdzieś tam przygodnie odezwie się nuta tańców ludowych, „B a u e r n t a n z" w tabulaturach niemieckich XVI wieku,

ale równie szybko zniknie, by miejsca ustąpić muzyce dworskiej, mierzonej, wytwornej, ceremonjalnej, napuszonej sztucznym patosem.

Jedynie Włoch zużytkowuje częściej nutę ludową w muzyce artystycznej: nuci ją pełna prostoty frottola XV i XVI wieku

i piosnka neapolitańska, c a n z o n a n a p o i i t a n a. Muzyka francuska zna lud tylko jako rekwizyt teatralny: pasterze i pasterki w jedwabiach i atłasach;

p a s t o r a l e epoki rokokowej — to sceny sentymentalne bez prawdy i szczerości.

Muzyka artystyczna nie chce wiedzieć, że pieśń ludu — to bezpośredni głos ziemi, na której lud w ciężkim znoju pracuje,

że pieśń ludu — to -nietylko pieśń radości i zabawa tańca, lecz bezpośredni krzyk rozpaczy, wydarty z piersi, głos smutku i żalu, głos bólu i bezbrzeżnej tęsknoty za lepszą dolą! — O tem nie chce wiedzieć muzyka artystyczna. Tak jest do końca XVIII wieku!

Niezależnie od wszelkich haseł programowych i wszelkiej doktryny twórca muzyki klasycznej, J ó z e f H a y d n pierwszy nawiązał do muzyki i pieśni ludowej.

I nie dziw! przecież Haydn pochodził z ludu, wzrósł w atmosferze pieśni ludowej na pograniczu Austrji i krajów słoweńskich. Toteż w muzyce Haydna tak często dźwięczy nuta pieśni słowiańskiej, c h o r w a c k i e j.

Mało który z współczesnych Haydnowi kompozytorów odczuwał tak, jak on ducha pieśni ludowej.

Haydn występuje też w historji jako jeden z pierwszych h a r m o n i z a t o r ó w melodji ludowej. Pobudkę do tego dał mu George T h o m s o n, sekretarz komisji dla popierania sztuki w Szkocji. On to zamówił u Haydna opracowanie pieśni irlandzkich i szkockich, przeznaczonych do śpiewu z towarzyszeniem skrzypiec i wiolonczeli.

W r. 1793 ukazał się pierwszy tom tego wydawnictwa, które odtąd przez lat 50 ukazywało się w Edynburgu i objęło sześć dużych tomów.

Dalsze opracowania po śmierci Haydna powierzył Thomson B e e t h o v e n o w i i tem tłumaczy się, że pierwszy artystyczny zbiór pieśni ludowych jest dziełem dwóch największych koryfeuszów muzyki nowoczesnej

Lecz dopiero z r o m a n t y z m e m wiąże się ta przełomowa rola, którą miała spełnić pieśń, ludowa.

Muzyka odzyskała dopiero teraz właściwe sobie stanowisko w poezji romantycznej.

Nie ulega bowiem wątpliwości, że pierwotnie pieśń istniała tylko jako pieśń śpiewana,

a więc poezja sama dla siebie nie istniała, tekst nabierał właściwego sobie wyrazu nastrojowego przez muzykę, przez melodję i rytm pieśni śpiewanej.

W epoce wczesnego romantyzmu, w początkach jego rozkwitu, stanowi jednak nuta ludowa jeszcze pierwiastek e g z o t y c z n y.

Dopiero muzyka C h o p i n a wyniosła pieśń ludową na wyżyny artyzmu, dała jej idealną stylizację i zamknęła w jej rytmie i melodji ducha narodu.

Skromny mazurek, kujawiak czy oberek zyskał w muzyce Chopina nieprzeczuwane dawniej znaczenie: Naród skuty łańcuchami niewoli manifestował tu swoją żywotność! „Mazurki Chopina — to armaty wśród kwiatów ukryte!" —

tak określił trafnie Schumann rolę tych stylizowanych pieśni ludowych.

Za Chopinem poszli kompozytorzy r o s y j s c y: na ich czele G l i n k a, który w operze ,,Życie za cara" posłużył się melodjami ludowemi, niepomny na to, że z tego powodu muzykę jego nazywała ówczesna arystokracja rosyiska — „muzyką woźniców[11]!

Za Chopinem poszli C z e s i z Smetaną i Dworakiem na czele,

wkońcu torami Chopina poszedł Edward Grieg, wajdelota muzyki skandynawskiej. Wprawdzie zastrzegł się Grieg, że muzyka jego może uchodzić tylko za wykładnik muzyki n o r w e s k i e j, a nie całej muzyki skandynawskiej, gdyż między pieśnią szwedzką a norweską istnieją znaczne różnice, lecz dla nas te różnice są nieuchwytne . W Griegu widzimy przedstawiciela muzyki północy bez względu na różnice lokalne. Tętni w jego muzyce prastara nuta dawnych pieśni wikingów, jest w niej

melancholja i ponury ton posępnych fjordów i jezior skandynawskich, jest czarujące piękno skandynawskiego krajobrazu —

jest owa odrębność melodji i rytmu, która działa swoistym nastrojem i która jak ożywczy ferment wpłynęła na muzykę europejską u schyłku XIX wieku.

I wszędzie, gdziekolwiek twórczość artystyczna sięgnie do źródeł pieśni ludowej, tam odrazu przenika ją jakby świeży powiew,

tam z największych pokładów ducha narodowego wykwita nowe życie, opromienione blaskiem nieznanego piękna!

PROF. J. ADAMSKI.

Jazz I jazzband.

(Geneza i rozwój po dziś dzień.)

Kilka lat temu dżes — ów charakterystyczny objaw rewolucji w zakresie ustalonych form muzycznych i zwiastun nowej epoki — w samej nazwie, dziwacznej dla naszego ucha, przynosił z sobą coś tajemniczego, obcego.

Utwory tych nowych zespołów wywierały na nas pewien urok egzotyczny a sama orkiestra dżesbandowa, złożona z typów niezwykłych, synów czarnego lądu, owych „chocolate kiddies", o dziwnym składzie, dziwnych instrumentach a jeszcze dziwniejszej technice instrumentalnej — elektryzowała społeczeństwo europejskie.

Wszystko to: — zarówno smętne i dzikie nigger-songs, z których przemawiała raz brutalność południowego lądu i żar pustynny, to znów rozpacz bezbrzeżna za wydartą ojczyzną, to znów żądza nieokiełznana rozkoszy zmysłowych — zarówno ekscentryczne tańce, przerażające jak huragan pustynny a upajające jak śmiercionośne narkotyki — jak wreszcie te niesamowite typy rozegrane, obce nam krwią i psychiką — wszystko to było sensacją dnia, wszystko to denerwowało widza, pociągało słuchaczy...

Dżes jak jakiś smok legendarny, jak zgubna zaraza, przyszedł z nienacka i z żywiołową siłą, i przewędrował wzdłuż i wszerz starzejącą się Europę.

Ocknął się niejeden mieszkaniec starego lądu jakby za dotknięciem różdżki czarodziejskiej, i dał się unieść nowemu prądowi.

Patrzano na to dziwo zrazu z politowaniem, słuchano bezkrytycznie, ale stopniowo z wrogów jego stawano się gorliwymi wyznawcami nowych rytmów.

Pisano sporo artykułów i jeszcze więcej mówiono o tej nowości, prasa codzienna kpiła z wstecznictwa i powrotu do prymitywnej sztuki dzikusów murzyńskich, potem dzieliła się z czytelnikiem wrażeniami a w końcu przekonywała — fachowi krytycy uznając a priori nowy kierunek jako świeżą krynicę twórczości dźwiękowej, unosili się nad bujnem kwieciem egzotycznem gorącej strefy, analizowali nowe zjawiska — a młoda generacja, zawsze żądna nowości i postępu — tonęła bez oporu i bez opamiętania w szale tanecznym.

Minęły lata pierwszej gorączki aż ten stylizowany prymityw rytmiczno-dźwiękowy przestał być sensacją, odkąd on sam przeszedł pokostem europejskiej kultury i odkąd oswoił się z tem nowem. wrażeniem konserwatywny w sztuce Europejczyk.

Dziś jednakże, po kilkunastu latach od zaistnienia dżesu w swej modernistycznej szacie, w Anglji niektórzy estetycy, lekarze i moraliści oświadczają się przeciw „tańcowi kopanemu", w Niemczech w wielu publicznych lokalach, we Wiedniu (np. u Sachera), w Pradze itp. zwalczają i zakazują charlestona — dziś kościół chrześcijański w północnej Afryce, w ojczyźnie dżesu, podejmuje walkę z tańcem dzikich Kafrów, wziętym z zapadłych i niedostępnych dżungli afrykańskich". Dziś, jak nas informuje „Wiener "Diozesenblatt", konferencje biskupów austrjackich zakazały wszystkich tańców egzotycznych a nawet stolica apostolska oświadczyła się przeciw dżesowi („ wraz z papieżem Benedyktem XIV i Piusem XI potępiamy najkategoryczniej nowoczesne tańce międzynarodowe tzw. foxtrott, tango, one-step, shimmy... są one grzechem ... a spowiednicy byliby zmuszeni odmawiać rozgrzeszenia...").

Dziś więc, gdy dżes przekroczył zenit swojej orbity i gdy jego przeciwnicy zapowiadają nadchodzący „zmierzch tańców murzyńskich" — można o nim spokojnie pomyśleć. Może zatem nadeszła pora, aby zrobić rachunek sumienia, rzucić okiem na jego genezę, treść i charakter, rozwój po chwilę obecną — i podać syntezę tego niezwykłego zjawiska.

* *
*

Odkrycie Ameryki 1492 dało powód do zaprowadzenia niewolnictwa w osadach zamorskich. Tysiącami chwytali nieszczęśliwych Negrów w Afryce kulturalni zdobywcy świata, wyrywali ich z objęć rodziny i sprzedawali ten żywy towar bogatym plantatorom. Wystawieni na bezlitosne postępowanie ze strony swoich białych chlebodawców, pędzili murzyni wśród obcego środowiska, w plantacjach kawy, trzciny cukrowej lub ryżu nędzny żywot, tęskniąc za swobodą, marząc o powrocie do ojczyzny, pałając nienawiścią do swych obcoplemieńczych panów. Ustawy z biegiem czasu przyniosły wyzwolenie nieszczęśliwym niewolnikom. Już 1787 zniosły Zjednoczone Stany Ameryki Północnej handel niewolnikami, ale dopiero znacznie później, bo z dniem 1 stycznia 1863 Kongres zniósł samo niewolnictwo. W połudn. Ameryce projekty wyzwolenia murzynów z r. 1873 stopniowo wchodziły w życie tak, że niewolnictwo w XX wieku przestało w Ameryce istnieć.

Zostały wspomnienia, została tradycja w pieśni i muzyce. Czarne rzesze robotnicze, żyjące niegdyś w poniewierce, w pieśniach swoich ludowych tęskniły za swobodą, wzdychały do wydartej ojczyzny. Gdy zaś uzyskały wolność, owładnęła niemi radość niepohamowana, spotęgowana gwałtownymi rytmami perkusji i szalonymi gestami brutalnego tańca murzyńskiego.

I tu znachodzimy kolebkę głośnego dziś dżesu. Dwa czynniki, obce nam, melodyjny i rytmiczny odgrywają w pieśniach negrów amerykańskich decydującą rolę:

1) Pieśń smętna, religijna tzw. Song spirituals,

2) forma taneczna o charakterystycznej rytmice tzw. Rag-time (czyt. regtaim) pełna wyładowania energji, fantazji i radości, zapewne wywołana uzyskaniem upragnionej wolności.

Obie formy łącząc się z sobą oddziaływały na siebie. Pieśni murzyńskie wykazywały dwie zasadnicze własności afrykańskiego folkloru:

a) synkopę a więc akcent na krótkiej zgłosce czyli na naszej słabej, nieakcentowanej, wybijany miarowo na murzyńskich prostych bębenkach (niger-rythmus).

b) Liryzm chwytający za serce spotykany w owych charakterystycznych „negro-spirituals" (zbiór tych pieśni muzycznych wydał Burleigh).

Intenzywność rytmów i smętek melodyki nadawały tej muzyce charakter tragiczny, brzmiał w nich prymityw, nieskażony kulturą a poruszający głębią duszy ludzkiej.

Etniczne czynniki Negrów nietknięte przeszły z odległych plantacyj do środowisk wielkomiejskich — kilka lat później a słyszymy jak to w 1913 roku w San Francisko zaczęto po barach, kabaretach i brudnych spelunkach kultywować te piękne w swoim rodzaju, barbarzyńskie pieśni i tańce murzyńskie. Muzyki dostarczali sami murzyni, upojeni szałem tanecznym. Muzyka ta nie krępowała się żadnemi prawidłami i więzami tradycji europejskiej; każdy instrument kroczył po własnej linji melodyjnej, improwizując wśród materjału harmonicznego, który tę całość spajał. Snuły się różnorodne linje melodji, brzmiały równocześnie durowe i molowe akordy a wśród tego materjału dźwiękowego uwydatniały się jakieś zgrzyty, niby fałsze, pewne drobne odchylenia od diatonicznych stopni jako objawy niepewności czy zdenerwowania. Uzyskane z pomocą „glissanda" lub „vibrata" przenikały one do systemu harmonicznego, nie mając nic wspólnego z nowoczesnym systemem ćwierćtonowym.

Zdarzało się nieraz słyszeć murzynkę nucącą przez całą godzinę — melodję swojską o czystym a prostym rysunku melodycznym, którą orkiestra dżesowa podtrzymywała, wysnuwając z niej nieprzebrane bogactwo coraz to innych melodyj i fraz, tak, że całość zdawała się przybierać rozmiary niemal symfonji.

Pierwszy krok na drodze rozwoju dżesu był i teraz przypadek czy jakaś uboczna okoliczność ochrzciła po swojemu bezimienną muzę:

Wśród szalonej wrzawy tańczących i hałaśliwej perkusji zmieszanej z głośnym rozhoworem gawiedzi, w lokalu tanecznym w N. Orleanie, czy innem mieście amerykańskiem padały raz po raz słowa zachęty, animozji, rzucane w stronę rozpalonych tańcem murzynów: „Pobudźcie ich do tańca! niech chłopcy szaleją..." Pierwsze słowo: „Jazz" (Hetzt sie...) stało się nazwą, symbolem nowego tańca.

Wedle innej wersji w pewnym barze nowojorskim murzyn Handy zabawiał publikę rozbijaniem fortepianu, to znowu miarowem biciem w talerze przyakompanjamencie tancerza Jazzbo Browna. Publika podmiejska wpadała w zachwyt dziki i w szale tanecznym wołała: „Dalej Jazzbo ! (Dżezbo)... Więcej jeszcze Jazz!" i oto z owych nawoływań miała powstać nazwa.

* *
*

Tu kończy się rola twórcza żywiołu murzyńskiego. Dalsze losy dżesu spoczęły w ręku przedsiębiorczych muzyków zawodowych o wyrafinowanej technice instrumentalnej. Tłumnie wałęsały się takie żywioły na nowojorskim Broadway'u, przeważnie żydowskie, które wpadły na szczęśliwą myśl, aby tę nową muzykę eksploatować i kult muzyld murzyńskiej przekształcić na rentowny bussines.

W ten sposób dżes przeszedł do wytwornych lokali kabaretowych New Yorku i w ten sposób obok murzyńskiego folkloru rozwinął się drugi gatunek, zmodernizowany, skomplikowany i wysubtelniony przez białych dżes.

Dżes zatem, urodzony z rodzimego rytmu Negra, symbolizujący w swej praformie obce nam stany uczuciowe, erotyczno-wojenne nastroje afrykańskich plemion, teraz w ręku Europejczyka, spadkobiercy długowiekowej kultury, zatraca swe dusze i wiedzie żywot pasożytniczy. Żądny wyrazu, szuka obcego karmu dźwiękowego; niewybredny chwyta każdy materjał dźwiękowy, którego dopadnie. Wszystkie wówczas ulubione piosnki uliczne jak Coou-song, Heart-song, egzotyczną Hawayan-song (Ukele-lied) czy inne zrodzone na bruku wielkomiejskim przeżuwa dżesband na swój sposób, przyczem w miejscu dawnej pieśni instrumentalnej wchodzi pieśń śpiewana (song). Mnożą się „Jazzbandy" i „Ragtime-bandy" i zalewają masową produkcją całą Amerykę.

Urodziny dżesu, ściśle biorąc, datują się od pojawienia się czysto instrumentalnego foxtrota: „Pack up your sins" — utworu Irvinga Berlina, który niebawem miał opanować cały świat tańczący. Ten król dżesbandu w New Yorku, Irving albo dokładniej Icek Berlin, prawdziwe dziecię szczęścia, w krótkim okresie zdobył na dżesie fortunę, zyskał sławę i rzadką popularność. Nie posiadał nawet gruntownych studjów muzycznych i nie marzył nigdy o karjerze artystycznej a tem mniej o trjumfach i miljonach. Syn ubogiego emigranta rabina, jako 15 letni chłopiec służył po barach jako kelner a zarazem śpiewak dżesbandowy. W r. 1907 sprzedał swój pierwszy utwór: „Mary from sunny Italy" za 37 centimów, ale już wkrótce potem zaczął zarabiać po 25 dolarów tygodniowo. Jego melodje zyskują poklask i Berlin Icek staje się popularny. W 1911 skomponował piosnkę: „Alexander Ragtime-Band" i od tej chwili stał się głośny ; nakład tej piosnki doszedł do 2 milj onów egzemplarzy i przyniósł autorowi na czysto miljon dolarów. W ostatnich czasach grają jego komedję muzyczną: „The Cocoa-nuts", która mu przynosi 35 tysięcy dolarów tygodniowo.

Irving Berlin liczy około 40 lat i zarabia jako wspólnik teatru 300.000 dolarów, jako wydawca 500.000 dolarów a jako kompozytor 200.000 dolarów rocznie. Za muzyka w ścisłem tego słowa znaczeniu uchodzić nie może, ponieważ nie posiada potrzebnej wiedzy fachowej. Gra licho, bez znaków chromatycznych na fortepianie specjalnie skonstruowanym, którego mechanizm automatycznie transponuje melodję do innej tonacji (anal. do pedałowej harfy). Zwyczajnie dyktuje

słowa i melodję a najęci muzycy fachowi utwór harmonizują i orkiestrują. Tajemnica jego powodzenia polega na tem, że umie trafić do serca publiki, że umie zaspokoić pragnienia i tęsknoty współczesnej generacji, że wreszcie umie odtworzyć prymitywną duszę amerykańską, która kocha, tęskni i tańczy.

(C. d. n.)

W. A. Mozart.

Urodził się w r. 1756 w Solnogrodzie (Salzburgu) gdzie ojciec jego pełnił obowiązki zastępcy kapelmistrza u arcybiskupa salzburskiego. Ojcu swemu, doskonałemu nauczycielowi, miał Mozart do zawdzięczenia świetny rozwój swego cudownego talentu. Już w szóstym roku życia Mozart wraz ze starszą swoją siostrą rozpoczął pod kierunkiem ojca podróże artystyczne. Pierwsza podróż prowadziła do Monachjum i Wiednia. W obu miastach zbierał Mozart wraz ze siostrą zasłużone uznanie. Z owych czasów opowiadają wiele bardzo charakterystycznych dla młodego mistrza anegdotek. We Wiedniu miał Mozart otrzymać w podarunku skrzypce, na których uczył się grać pokryjomu, w tajemnicy przed ojcem. Gdy pewnego dnia w czasie jednego z często urządzanych w domu L. Mozarta wieczorów muzycznych prosił młody Mozart o pozwolenie na wzięcie udziału w muzyce jako drugi skrzypek — dobrem wykonaniem partji wprowadził w podziw wszystkich a najwięcej własnego ojca, który nie wiedział o tem, że syn tak dobrze gra na skrzypcach. Również niespodzianką dla ojca Mozarta były pierwsze kompozycje syna. Napisał on raz koncert fortepianowy z trąbami, kotłami, słowem z całym ówczesnym aparatem orkiestralnym. Koncert ten był tak trudny, że zdziwiony zdolnościami syna ojciec wyraził wątpliwość, czy potrafi ktokolwiek ten koncert zagrać. Na to młody Mozart odpowiedział: To też jest to koncert — trzeba go tak długo ćwiczyć aż pójdzie. W r. 1763 przedsięwzięto podróż przez Monachjum do Paryża, a w roku następnym do Londynu. Wszędzie składał Mozart dowody swego nadzwyczajnego talentu — wszędzie wzbudzał podziw i wszędzie zbierał dla siebie uznanie. W r. 1766 powrócił Mozart do Salzburga, gdzie oddał się poważnym studjom kompozycji. W r. 1768 widzimy go znów we Wiedniu gdzie mimo dowodów szczególnych łask osób wysoko postawionych nie udało mu się wyprowadzić we Wiedniu jego operę „La finta semplice". Szczęśliwszym był we Włoszech, dokąd udał się w r. 1769. W Medjolanie otrzymał polecenie na skomponowanie opery (Mitridat). Operę tę wykonano w r. 1770 z bardzo wielkiem powodzeniem. W 15 roku życia przybył Mozart do Rzymu. Tu pojedno-razowem usłyszeniu w kaplicy sykstyńskiej przepisał z pamięci owo sławne „Miserere" Allegi'ego. Papież mianował go rycerzem złotej ostrogi. W Neapolu uważano jego nieprawdopodobną technikę na fortepianie za sztuczki czarodziejskie.

Mimo tych wszystkich powodzeń trudno było Mozartowi zdobyć odpowiednie stanowisko, stanowisko godne siebie — musiał zadowolić się posadą koncertmistrza arcybiskupa salzburskiego za 12 guldenów 30 krajcerów miesięcznie. Od r. 1778 datuje się artystyczna działalność Mozarta. Szybko następuje teraz jedno arcydzieło za drugiem — pośpiech w tworzeniu był jakby wyrazem przeczucia przedwczesnej śmierci. Pracował Mozart w tym okresie tak pilnie, że nietylko zapominał 0 swojem otoczeniu — ale często bezsilny mdlał 1 musiano go na spoczynek na rękach zanosić.

Umarł we Wiedniu dnia 5 grudnia 1791 w 35 roku życia.

C. d. n.

PROF. J. ADAMSKI.

Zarys historji muzyki czeskiej.

WSTĘP.

Komuż nie tkwi w pamięci z ery przedwojennej zawodowy czeski grajek wędrowny? Za czasów zaborczych spotykano go niemal we wszystkich prowincjach państwa austrjackiego. Harfistka i skrzypek, lub grajek na harmonji ręcznej i pieśniarka — oto typowe postacie kultury muzycznej najniższego rzędu, oto propagatorzy tandety muzycznej, swojskiej i obcej. Muzykant wędrowny z Czech, ten stały, nieraz pogardzany, gość naszych suteren, podwórzy i zaułków, wnoszący w te zaciszne, ciemne i wilgotne zakątki promyk słońca, humoru i radości życia; to ulubieniec gawiedzi ulicznej i przyjaciel dziatwy, łaknącej dźwięków i rytmu — to element kosmopolityczny, który się wszędzie asymiluje, nawet w warunkach najgorszych. Repertuar ma pospolity i słuchacze niewybredni.

Druga kategorja o wyższej kulturze muzycznej to owe falangi zawodowych muzyków, muzycznych „rzemieślników" non plus ultra; jest to typowy materjał orkiestralny o wyrobionej marce, fundament wszelkich zespołów muzycznych: teatralnych, koncertowych, wojskowych, restauracyjnych, a nawet cyrkowych — materjał wyborny, pewny, dziś znacznie przetrzebiony, siły zawodowe, na których jeszcze do wojny światowej opierała się dobra sława zespołów muzycznych, a zwłaszcza orkiestr wojskowych. Wobec braku sił krajowych byli i u nas bardzo poszukiwani przez kapelmistrzów, byli muzykami bez konkurencji i nie lękali się współzawodnictwa ze strony nielicznych muzyków żydowskich. Dopiero w miarę, jak zaczęły pojawiać się własne siły, miejscowe lub rekrutujące się z pod rosyjskiego zaboru, zaczęli czescy muzycy ustępować, zanikać lub naturalizować się.

Trzecia warstwa czeskich muzyków to materjał kwalifikowany, owi liczni absolwenci najwyższych uczelni muzycznych, organizatorzy zespołów, kapelmistrze orkiestr wojskowych i teatralnych, dyrygenci, nauczyciele muzyki, od których roiło się po świecie i którzy wyrobili sobie opinję sumiennych i zdolnych fachowców. I ci powoli zanikają i ustępują miejsce młodym siłom krajowym'.

Czwartą warstwę stanowiła i stanowi po dzień dzisiejszy elita czeskiego świata muzycznego, a więc światowej sławy mistrze, wybitni pedagodzy, teoretycy i kompozytorzy.

Te liczne rzesze czeskich muzyków dowodzą wrodzonego uzdolnienia muz., niezwykłej wrażliwości na dźwięk, zamiłowania i pociągu do muzyki. Popularyzowanie muzyki wśród szerokich mas wskazuje na kulturę muz. w całem tego słowa znaczeniu.

Ich muzyka jest wesoła, drga życiem, tryska energją, o zacięciu satyrycznem, zda się kpić z całego świata, bez sztucznego sentymentalizmu, przemawia najczęściej w tonacjach durowych, jest trzeźwa jak ich dusza; — przebija się najwyraźniej w skocznej polce, ognistym furiancie i poważnej besedzie.

Typowe są u nich zespoły od skromnych grajków jarmarcznych czy weselnych począwszy aż do światowej sławy kwartetów solowych. Kraj stosunkowo mały produkuje taki nadmiar muzyków, że znaczny ich procent emigruje w świat.

Oceniając te właściwości psychiczne narodu czeskiego, dziwimy się, że Czechy nie zajęły pod względem muzycznym pierwszego miejsca wśród Słowian, że ich rozwój muz. nie wywarł dominującego wpływu na twórczość muzyczną innych narodów, a zwłaszcza Słowian.

Nasuwa się mimowoli pytanie: Czem to wytłumaczyć, że Czesi mimo takich zdolności muzycznych nie zdołali swoich wpływów narzucić sąsiednim ludom i nie umieli rozwinąć przez długie wieki własnej narodowej muzyki?

Winkelmann, pierwszy gruntowny znawca kultury starożytnych, na podstawie długoletnich studjów nad sztuką klasyczną, doszedł do pewnych odkryć, które dadzą się wszędzie zastosować. Odkrył on mianowicie ogólną prawdę, wedle której sztuki (jak plastyka, malarstwo, muzyka), i literatura są konsekwencją szeregu czynników danych w jakiejś epoce — są odźwierciedleniem życia narodowego, są koniecznem następstwem rozwoju duchowego narodu, uwarunkowanego stosunkami polityczno-społecznymi, geograficznymi i ekonomicznymi. A więc polityczny rozkwit, wolność, dobrobyt ekonomiczny, potęga państwa na zewnątrz, tężyzna ducha i cnoty obywatelskie są czynnikami, które rodzą złoty okres literatury i sztuk pięknych.

Rozluźnienie polityczne, słabość państwowa, finansowe wyczerpanie, upadek moralności, zanik idei narodowej itp. pociągają za sobą skarłowacenie literatury, upadek sztuk pięknych.

Rzućmy okiem na rozwój kultury czeskiego narodu: Geograficznie (wałami górskimi) odgraniczony od zachodniej Europy, był naród czeski za Przemysławów zdany na siebie. Ale wcześnie docierają tu wpływy łac. kościoła, potem w okresie wypraw krzyżowych wpływy stanowej kultury dworskiej (rozkwit poezji rycerskich minnesängerów) a w końcu założony w Pradze 1348 uniwersytet oddziaływa znacznie na krzewienie kultury.

II okres za ostatnich Luksemburgów (f 1438), potem elekcyjnych (Ludwik węg. f 1526) i Habsburgów do r. 1620 jest to czas największego rozkwitu politycznego i jest to zarazem złoty okres w literaturze: Rosną wpływy łacińskie i niemieckie; wyłania się ruch antykatolicki i antyniemiecki, którego punktem kulminacyjnym są wojny husyckie (1419—1435). Odtąd „bracia czescy" kultywują ruch religijno-narodowy, zwalczany przez humanistów. Literatura rozwija się i jest dostępna dla wszystkich warstw a szkoła zostaje unarodowiona.

III okres (1620—1820) jest epoką upadku. Po klęsce pod Białą Góra 1620, gdzie wyginęła protestancka szlachta czeska, następuje depresja ogólna, tępienie ducha narodowego, emigracja szlachty, systematyczne niszczenie czeskich książek przez Jezuitów i zaniedbanie ludu. Z drugiej strony Habsburgowie, głównie Józef II popiera niemieckie szkolnictwo, wobec czego kultura rodzima w kraju zamiera i jedynie wśród Słowaków wiedzie marny żywot; na emigracji wśród wygnańców czeskich Amos Komenius działa jako twórca nowoczesnej pedagogiki.

IV okres to okres budzenia się ducha narodowego na wszystkich polach — renesans literatury ojczystej (od 1820): Debuer bada historję czeską, Dobrovsky język czeski, Puchmayer pracuje w dziedzinie poezji rodzimej. Teatr czeski, nowe czasopisma a wreszcie muzeum narodowe 1818 stają się środowiskiem kultury swoistej. Dalszym etapem narodowej pracy jest założenie tow. szkoły lud. 1830 (Matice ceska). Odtąd wrze praca na wszystkich polach: Jungmann w zakresie pieśni ludowej pracuje, Hanka wydaje pomniki słowiańskie, Palacky pisze historję Czech, poezję uprawia Celakovsky, Erben zbiera materjał folktorystyczny, IIlinka i Němcova kreślą życie ludu. Od doby konstytucyjnej budzi się samodzielność narodowa podsycana przez takich jak: Vrehlicky, Krasnohorska, Jivasek, Subert i w. i. To czas drugiego renesansu, konsolidacji, pracy od fundamentów i walki z germanizmem, aż do zdobycia bytu niepodległego.

Oto szkic dziejów narodu czeskiego — a teraz popatrzmy, jak się na ziemi czeskiej i poza krajem rozwijało życie muzyczne.

Uderza nas, że wiadomości o muzyce czeskiej dotąd tak były skąpo podawane, że nawet w większych syntetycznych pracach historycznych, czy naszych czy obcych, tylko przygodne znachodzimy wiadomości.

Odpowiedź znachodzimy w fakcie, że sam naród czeski w dawnych wiekach nie wiele się tem interesował i nie śledził rozwoju własnej sztuki. Badania historyczne zapoczątkowano w XIX. wieku a dopiero w II. połowie tego wieku zastajemy czeskie prace na tem polu. Jako curiosum podać wystarczy, że gdy pojawiła się historja muzyki czeskiej w języku francuskim pod tytułem: Histoire de la musiąue Bohême par Albert Soubies, autor we wstępie usprawiedliwia braki w swojej pracy tem, że sami Czesi nie dołożyli starań, aby poinformować w światowym języku uczonych o dziejowym rozwoju muzyki czeskiej. Istniało jedynie tłumaczenie niemieckie rozprawy naukowej, wydanej w Pradze u Urbanka w r. 1888

pod tyt.: „Czterdziestolecie czeskiej muzyki", "napisane przez Em. Chwalę — (Ctvertstoleti ceskè hudby — napsal Em. Chva!a) — lecz materja} ten mógł posłużyć jedynie do skreślenia ostatniego okresu dziejów muzyki czeskiej. Poza tem w monarchji austrjackiej za przedostatniego władcy Franciszka Józefa I. istniało wydawnictwo p. tyt.: „Die " osterreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild" pod redakcją tragicznie umarłego arcyksięcia Rudolfa. Tu pojawił się też artykuł historyczny o muzyce w Czechach z pod pióra O. Hostinsky'ego, który za wiedzą redakcji wydał ową historję oddzielnie w języku czeskim w r. 1899.

Praca ta wobec obszernej historji Serba p. tyt.: „Dějiny hudby v Cechach a na Morav6" (1891) — jest zwięzła i przystępniejsza dla ogółu.

Wedle Hostinsky'ego rozpada się historja muzyki czeskiej na następujące okresy: I. okres od najdawniejszych czasów do początku XV. wieku, II. okres czeskiej reformacji w 1420—1620, III. okres od 1620—1820 — czasy upadku, IV. okres do 1864 — odrodzenie sztuki czeskiej, V. okres od 1864—1904 — renesans muzyki czeskiej, VI. okres: muzyka współczesna.

C.d.n.

T. DAW.

Wychowanie elewów.

Często słyszeć się dają narzekania na poziom moralny elewów w orkiestrach wojskowych, a nawet pewnego rodzaju bezradność w wychowywaniu tychże. Jakiż sposób na uśmierzenie tej bolączki? Przyznać trzeba, że elewi to element bardzo różny a po największej części stojący jeszcze przed wstąpieniem do orkiestry, na rozdrożu życiowem.

Rodzice czy opiekunowie oddają do orkiestry w większości wypadków takiego chłopca, z którym sobie w domu stanowczo już poradzić nie mogą, chłopca, który już próbował szczęścia w kilku rzemiosłach, lub takiego, który niema poprostu co jeść w domu. O tem musimy pamiętać ! Wszelkie opowiadania o nadzwyczajnem zamiłowaniu do muzyki, lub okazywanych zdolnościach są tylko sztuczną zachętą dla przyjmującego kapelmistrza, a w każdym razie mało kiedy istotne. Dlatego też obowiązek kapelmistrza wojskowego w tym wypadku jest niezmiernie trudny i bardzo niewdzięczny. Dostać do nauki chłopca, z którym nie mogą sobie poradzić wpierw rodzice, następnie nauczyciele w szkole a w końcu szereg rzemieślników, jest — przyzna każdy — bardzo ciężko.

Obowiązek ten dzieli się na dwie zasadnicze rzeczy: 1) wychowanie, 2) nauka Bardzo często zaczyna się u nas od nauki, zaś o nadaniu elewowi kierunku życiowego zapominamy. Dlatego też nauka cierpi na tem niezmiernie, bo chłopiec, nie mający wychowania i dobrych zasad życiowych, z trudnością ją sobie przyswaja i szvbko się zniechęca. Doświadczenie wskazuje nam, że elew. który mimo wszystko opanowuje swój instrument szybko, staje się jednak po roku lub najdalej dwu, nieużytecznym. Dlaczego? Otóż dlatego, że uczył się tylko grać, a ma poważne braki w wychowaniu. Staje się on niechętny a nawet złośliwy i stara się wszelkiemi sposobami z orkiestry wydostać, a przynajmniej z orkiestry tej, gdzie pobierał naukę. Przez zachowanie swoje i niechętne spełnianie obowiązków demoralizuje nawet swoich kolegów i po mniej lub więcej ciężkich przejściach, kapelmistrz widzi się zmuszonym chłopca takiego wydalić — (chłopcy ci znajdują w dużo wypadkach mimo umieszczenia ich na „czarnej liście" przytułek w orkiestrach nieetatowych). Jakież poważne straty ponosi przez to Skarb Państwa i dany pułk, gdzie chłopiec mieszkał, jadł, ubierał się, niszczył instrument, nuty i nerwy swoich instruktorów. I to właśnie jest ten niewdzięczny obowiązek kapelmistrza jako wychowawcy i nauczyciela. W tym wypadku nie zgodzę się z autorem poprzednich artykułów w tej sprawie, że winę ponosi tylko i wyłącznie kapelmistrz. Przecież między kapelmistrzem a elewem jest jeszcze dużo czynników, które powinne brać czynny i wyraźny udział w wychowaniu i nauczaniu elewów. Domyślić się łatwo — podoficerowie. Trudno wymagać od kapelmistrza, by on mógł choć parę słów zamienić w czasie zajęć z elewem. Kapelmistrz — to nie dowódca kompanji, który ma tylko kompanję i żołnierzy, a mimo 10 pomaga mu w pracy cały zastęp oficerów i podoficerów.

Dowódca kompanji ma żołnierzy stojących mniejwięcej na jednym poziomie wyszkolenia i w pracy swojej ppstępuje systematycznie naprzód. Jakżeż różna jest rola kapelmistrza wojskowego — co on robi? Jest przedewszystkiem kapelmistrzem pułku, jest nauczycielem, wychowawcą, gospodarzem dorobku orkiestry, jest referentem muzyki i śpiewu w pułku a częstokroć w calem mieście wraz z powiatem, jest dowódcą (bez prawa dyscyplinarnego), który odpowiada za poziom moralny wszystkich i e 1 e w ó w, jest nawet jednostką, która przeprowadza pertraktacje finansowe, chcąc by orkiestra miała instrumenty, sprzęty i nuty, a w wielu wypadkach musi sam prowadzić kasowość i inwenturę. Czyż można wyłącznie na jego barki składać winę za wychowanie elewów?

C. d. n.

Konkurs kompozytorski Związku Śląskich Kół Śpiewaczych.

Związek Śląskich Kół Śpiewaczych w Katowicach ogłasza konkurs na utwór chórowy świecki, napisany na chór mieszany a capella. Temat i objętość utworu dowolne.

O nagrodę ubiegać się mogą kompozytorzy wszystkich narodów słowiańskich. Nadesłane utwory muszą być oryginalne*, wyraźnie pisane, dotąd nigdzie nie drukowane, me wykonane i nie nagrodzone, oznaczone jako utwór konkursowy i opatrzone godłem. Nazwisko autora tekstu winno być również podane.

Nazwisko i adres kompozytora należy podać w osobnej zapieczętowanej kopercie, oznaczonej tem samem godłem i dołączonej do nadesłanego utworu. Przesyłki należy nadsyłać opłacone i polecone, z dopiskiem „Na konkurs*[1]. Prace pisane nieczytelnie lub w którymkolwiek względzie nie odpowiadające warunkom konkursu nie zostaną przyjęte, względnie nie będą brane pod uwagę przy rozstrzygnięciu konkursu.

Dla najlepszych utworów wyznacza się trzy nagrody, mianowicie: pierwsza 500zł, druga 300zł, trzecia 200 zł. — Zastrzega się inny podział całej na nagrody przeznaczonej kwoty, o ile sąd konkursowy uzna to za pożądane. Utwory nagrodzone przechodzą na własność Związku. Prócz tego Związek zastrzega sobie prawo zakupu dalszych utworów nienagrodzonych po cenie 50 zł za utwór.

T er min nadesłania prac kończy się 30 marca 1928 r. Wynik konkursu zostanie ogłoszony w połowie kwietnia 1928 r. Autorzy utworów nagrodzonych zostaną powiadomieni do 1 maja 1928. Kompozytorzy, którzy do tego czasu zawiadomienia nie otrzymają, zechcą się po odbiór swych prac zgłosić w przeciągu 4 miesięcy, to jest do 1 września. Za dalsze przechowywanie nieprzyjętych utworów Związek odpowiedzialności nie przyjmuje.

Do sądu konkursowego należą: prof. Uniwersytetu Jagiellońskiego Dr. Zdzisław Jachimecki w Krakowie, prof. konserwatorjum Kazimierz Krzyształowicz w Krakowie i Dyr. Instytutu Muzycznego St. M. Stoiński w Katowicach.

Utwory konkursowe oraz wszelkie pisma tyczące konkursu należy nadsyłać pod adresem. Sekretarjat Związku Śląskich Kół Śpiewaczych, Katowice, ul. Ks. Damrota Nr. 4:

Utwory nagrodzone i zakupione wydane będą w śpiewniku chórowym, który Związek postanowił wydać, a którego brak chóry śpiewackie bardzo odczuwają. Z tego względu Związek prosi wszystkich kompozytorów o współpracę i liczne obesłanie konkursu.

Za Wydział Związku:

(—) E. Imiela Prof.
prezes.

(-) Jan Fojcik
sekretarz.

Głos prasy o „Muzyku **Wojskowym**".

(„Warszawianka" Nr. 316 z dnia 11. XI. 1927.)

„Muzyk Wojskowy[11], który pod redakcją Eugenjusza Dawidowicza w Grudziądzu ukazał się od lipca 1926 do dziś w 30 n-rach, inne znów koła czytelników ma na względzie. Grupę potrzebującą opieki, pomocy, światła i... uznania. To wszystko stara się przynieść zapobiegliwy redaktor i grono wybitnych pisarzy-muzyków. Naczelne między nimi miejsce zajmuje docent. Uniw. Krakowskiego dr. J. Reiss, który w kilkunastu artykułach z dziedziny historji i estetyki muzyki, porusza przystępnie wiele zagadnień, dalej dr. Kofler i dr. Sołtys, ks. Walczyński, kapelmistrz Kulczycki, prof. Burkath i prof. Urbanyi, H. Flattówna i wielu innych. Pokaźną rubrykę wypełniają też tłumaczenia popularnych rzeczy z języka niemieckiego, sprawozdania z ruchu i literatury muzycznej i stały dział: Wiedza Muzyczna, który mieści systematyczne lekcje teorji, harmonji i historji muzyki, tudzież pogadanki o komponowaniu.

Często rozbrzmiewają w „Muzyku Wojskowym[0] pełne życzliwości słowa opiekuna i orędownika spraw muzycznych w M. Spraw Wojsk, kpt. Sidorowicza. Tak jego jak i prenumeratorów głos wzywa orkiestry wojskowe do polszczenia swych repertuarów, do podnoszenia poziomu swych dążeń, do uspołecznienia i doszktałcania swych członków. Wszystko to mówi się w tonie koleżeńskim: pogodnym i przekonywującym.

Wymieniwszy zasługi i zalety „Muzyka Wojskowego" trzeba też poświęcić trochę uwagi jego niedomaganiom. Oto brak mu w poszczególnych numerach, nawet takich, które zamykają okres kwartalny, czy roczny, spisu rzeczy, brak starannego korektora tekstu i wstawek nutowych (redakcja często za błędy w druku przeprasza, ale się z nich nie poprawia), brak wreszcie umiaru w artykułach poświęconych żyjącym pisarzom i twórcom. Piszą uczniowie o swych mistrzach, koledzy o współpracownikach, podwładni o przełożonych w słowach uznania i wdzięczności, graniczących czasem z panegiryzmem.

Wszystkie te niedostatki usunąć można i usunie je pewno Redakcja, tyle dobrej woli okazująca, ale czy zwalczy ta dobra wola obojętność muzyków dla swego czasopisma? Wszak z górą pięciotysięczna rzesza orkiestrantów wojskowych mogłaby utrzymywać, bez ciągłego ku temu nawoływania, organ przypominający tak korzystnie społeczeństwu o jdgo istnieniu!

J. B. B.

Muzyk i dolary.

I.

Na poddaszu w dwóch pokoikach, w domu pana Nowobogackiego mieszkał pan Klawiszkiewicz, młody, przeciętnie utalentowany muzyk.

Całem bogactwem Klawiszkiewicza było pianino, otrzymane w spadku po swej nieboszczce ciotce, pani Korduli Magnackiej, niegdyś kobiety bogatej, pochodzącej pono nawet z rodziny hrabiowskiej.

Leon, bo takie nosił imię nasz młody muzyk, niezawsze jadał z powodu, iż jego utwory muzyczne nie cieszyły się zbytniem zainteresowaniem w świecie muzycznym, lecz za to dużo i wiele grał. Muzyka jego rozbrzmiewała po całej kamienicy, wzbudzając wielką nienawiść do pana Leona: wszystkich praczek z suteryn, mydlarza z przeciwka, ba nawet te tony drażniły samego pana Nowobogackiego, który tylko czekał zniesienia ochrony lokatorów, by usunąć tego znienawidzonego muzyka nie płacącego nigdy komornego, ponadto zakłócającego spokój i przeszkadzającego w genjalnych kombinacjach „królowi skóry[14].

Jedyną duszą, która zachwycała się muzyką pana Leona, była panna Eliza, córka pana Nowobogackiego.

Panna Eliza, Lizią zwana pieszczotliwie przez swego papę, nie miała matki; przeto wychowaniem jej zajmowała się jedna z licznych ciotek, ponieważ ojciec nie miał ani chwilki wolnego czasu.

Piękną nie była panna Nowobogacka; wysoka prawie na dwa metry, przeraźliwie chuda, ładne niebieskie oczy trochę filuternie wyglądały jej ze swych orbit, jakby chciały zajrzeć w dziurki potężnego nosa.

Ale zato serce, ach to serce przepełnione było nadmiarem uczuć, nad któremi dominowała platoniczna miłość do pana Leona.

II.

Na zegarze ratuszowym wskazówki dobiegały do dwunastej godziny, gdy pan Leon poruszył się na swym łożu i przetarł oczy. Wzrok jego padł odrazu na kąpiący się w promieniach słońca „rozstrojony[44] klejnot, zajmujący przeciwległą stronę pokoiku, westchnął ciężko, machnął rękoma i wystawił nogi ubrane w skarpetki o „niesamowitych ażurach[44], których pan Leon nie zdejmował z powodu zimna panującego w jego sypialni. Wreszcie cała postać wyłoniła się bojaźliwie z posłania i po niedługim czasie przeznaczonym na toaletę ubrany do „wyjścia[44], usiadł pan Leon na tylniej części obróconego w tym celu łóżka i zaczął grać jakąś arję miłosną.

Fakt niebywały w dziejach pana Leona! Oto zapukano do drzwi i bez pozwolenia wszedł lokaj pana Nowobogackiego w błyszczącej liberji; popatrzał trochę głupkowato na pana Klawiszkiewicza, a zbliżywszy się, gestem wielkiego pana położył na pianinie 3 złp. i rzekł donośnym głosem nieznającym apelacji: „Pan mój, JWielmożny Pan Nowobogacki, herbu „Skóra[44] każe panu przyjść 0 godzinie 5-tej wieczorem. Wyrecytowawszy to wyszedł sztywny, niezamykając nawet drzwi.

Zjadłszy za otrzymane pieniądze sute śniadanie, ze strachem czekał pan Leon oznaczonej pory.

już kilka minut przed 5-tą czekał pod drzwiami pana Nowobogackiego, by być najpunktualniejszym 1 gdy tylko usłyszał bijący zegar w mieszkaniu swego gospodarza, zadzwonił. Czekał długo, nim lokaj otworzył drzwi i wpuścił go, lecz jeszcze dłużej wysiedział się biedny pan Leon w samym przedpokoju. Wreszcie zawołano go przed majestat p. Nowobogackiego, który zapatrzony w jeden punkt huśtał się w fotelu, paląc olbrzymie hawańskie cygaro i gładząc swój okazały brzuszek.

„Cóż pan, he jak się tam nazywa.'..[44] Zagadnął dobrotliwie po dziesięciominutowej ciszy pan Nowobogacki.

Pan Leon od wejścia do pokoju tego potentata kłaniał się z dziesięć razy, a na dźwięk tych słów znów kiwnął zamaszyście głową tak, iż olbrzymia czupryna zasłoniła mu twarz i szurgnął nogami. Nowobogacki uśmiechnął się, poprawił fałdy piżamy i poufałym tonem zaczął swego gościa uświadamiać, w jakim go wezwał celu.

„Tak panie artysto, „muzykancie[44]: oto moją córkę, jedynaczkę, chcę wprowadzić w świat; przeto postanowiłem wydać ogromny wieczorek, taki artystyczny, jaki teraz w tych czasach „rozwoju sztuki[44] jest modny. Moja Lizia, to dusza nawskroś... no jak tam... poetyczna, może jadać tylko rzeczy delikatne, ona posiada dużo dowcipu i dużo... no jednem słowem ona jest typem niepowszednim.

Ale do rzeczy! Oto moja Eliza pięknie komponuje nuty, ale grać jeszcze nie umie, przeto pan napiszez w jej imieniu jakąś „nowelkę[44] i zagrasz też w „jej imieniu[44] na tym wieczorku, za co zjesz porządną kolację, dostaniesz frak Walentego, rękawiczki moje i za fatygę 10 złp. No zgoda?

Na pana Leona spadł ten potok słów tak niespodziewanie, iż nie mógł ani słowa wymówić, kłaniał się za to po każdem zdaniu, a na dowód swej zgody zdołał tylko wybąknąć: „Ależ naturalnie, ależ to się rozumie[44]...

Przy wyjściu spotkał w sieni pan Leon pannę Elizę, która bez ogródek powiedziała mu, że się bardzo cieszy, iż był łaskaw przyjść i, aby się me obawiał tego, że ją ciotka swatała z panem hr. Biednikiewiczem, gdyż ona wyjdzie zamąż tylko za artystę.

C. d. n.



WIEDZA MUZYCZNA



Nauka harmonji.

Powtórzenie materjału przerobionego.

P. Co nazywamy akordem ? 0. Akordem nazywamy równoczesne brzmienie więcej niż dwu tonów. P. Jak dzielimy akordy ? O. Na trójdźwięki i wielodźwięki. P. Jakie poznałeś trójdźwięki? O. Trójdźwięki wielkie, małe, zmniejszone i zwiększone. P. Z jakich interwalów składa się trójdźwęk wielki? O. Z zasady wielkiej tercji i czystej kwinty. P. Zbuduj na tonach c, d, e, f, g, a, b, h, trójdźwięki wielkie. O. c e g, d fis a, e gis h, f a c, g h d, a cis e, b d f, h dis fis. P. Jak nazywamy trójdźwięki wielkie inaczej? O. Trójdźwiękami durowymi. P. Z jakich interwalów składa się trójdźwęk mały ? O. Z zasady, małej tercji i czystej kwinty. P. Zbuduj trójdźwięki małe na tonach: c, cis, d, dis, es, e, f, fis, g,' as, b, h! O. c es g, cis e gis, d f a, dis fis ais, es ges b, e g h, f as c, fis a cis, g b d, as ces es, b des f, h d fis P. Jak nazywamy inaczej trójdźwięki małe? O. Trójdźwiękami melowymi. P. Z jakich interwalów składa się trójdźwięk zmniejszony? O. Z zasady, małej tercji i ze zmniejszonej kwinty. P. Zbuduj na tonach: gis, a, h, f, trójdźwięki zmniejszone. O. gis h d, a c es, h d f, f as ces. P. Z jakich interwalów składa się trójdźwęk zwiększony? O. Z zasady, wielkiej tercji i ze zwiększonej kwinty. P. Zbuduj zwiększone trójdźwięki na tonach: g, a, d, fis, h. O. g h dis, a cis eis, d fis ais, fis ais cisis, h dis fisis. P. Na których stopniach gam durowych i molowych (harmonicznych) występują trójdźwięki wielkie czyli durowe? O. W gamie dur na stopniu I, IV i V, w gamie moll (harmonicznej) na stopniu V i VI. P. Na których stopniach gam durowych i molowych (harmonicznych) występują trójdźwięki małe czyli molowe? O. W gamie dur na stopniu II, III i VI, w gamie moll (harmonicznej) na stopniu I i IV. P. Na którym stopniu gam durowych i molowych (harmonicznych) występują trójdźwięki zmniejszone ? O. W dur na stopniu VII, w moll na II i VII. P. Na którym stopniu gam durowych i molowych (harmonicznych) występują trójdźwięki zwiększone?
O. W gamie dur nie znajdujemy zwiększonego trójdźwięku na żadnym stopniu — w gamie moll na stopniu III. P. Które trójdźwięki nazywamy głównymi? O. Trójdźwięki. IV i V stopnia. P. Co tworzą te trójdźwięki razem wzięte? O. Trjadę muzyczną. P. Jaką nazwę nosi każdy z nich z osobna? O. Trójdźwięk I stopnia nazywa się toniczny, IV stopnia subdominantowy, V stopnia dominantowy. P. Jak nazywamy trójdźwięki innych stopni? O. Trójdźwięki II, III, VI i VII stopnia nazywamy trójdźwiękami pobocznymi. P. Czy te nazwy — główne, poboczne — odnoszą do dur i moll? O. Tak jest. P. Ilugłosowej harmonji używarriy w naszych zadaniach? O. Harmonji czterogłosowej, odpowiadającej głosom chóru mieszanego: sopran, alt, tenor, bass. P. Jak uzyskujemy czwarty głos — harmonizując trójździęka-mi? O. Przez powtórzenie jednego tonu trójdźwięku. P. Który ton trójdźwięku najlepiej nadaje się do powtórzenia? O. Zasada, mniej kwinta a najmniej tercja. P. Ile znasz pozycyj trójdźwięków czterogłosowo użytych ? O. Trzy: pozycja oktawy, tercji i kwinty. P. Kiedy mówimy o pozycji oktawy? O. Gdy w basie jest zasada a w sopranie jej powtórzenie. P. Kiedy powstaje pozycja tercji? O. Gdy w basie jest zasada a w sopranie tercja. P. Kiedy jest pozycja kwinty?
O. Gdy w basie jest zasada a w sopranie kwinta. P. Jak nazywamy bas i sopran ? O. Głosami skrajnymi. P. Jak nazywamy tenor i alt? O. Głosami środkowymi. P. Kiedy mówimy o harmonji skupionej? O. Gdy trzy głosy górne — tenor, alt, sopran — nie przekraczają jednej oktawy. P. Kiedy harmonja jest rozległa? O. Gdy trzy głosy górne — tenor, alt, sopran — przekraczają jedną oktawę. P. Jak postępujesz chcąc z harmonji skupionej zrobić rozległą? O. Przenoszę alt na miejsce tenoru. P. Ile nut wspólnych mają trójdźwięki oddalone o kwintę lub kwartę ? O. Jedną nutę wspólną. P. Ile nut wspólnych mają trójdźwięki oddalone o tercję lub sekstę? O. Dwie nuty wspólne. P. Które trójdźwięki nut wspólnych nie mają? O. Trójdźwięki oddalone o sekundę i septymę. P. Na co zwracasz uwagę przy łączeniu trójdźwięków? O. Na to, by nuty wspólne pozostały w tym samym głosie. P. Ile znasz rodzajów ruchu głosów? O. Ruch prosty, ruch przeciwny i ruch uboczny. P. Kiedy powstaje ruch równoległy? O. Ruch równoległy jest jednym z wypadków ruchu prostego — powstaje wtedy, gdy dwa głosy postępują równolegle do siebie ciągle w tej samej odległości. P. Co wiesz o ruchu równoległym ? O. Niektóre odległości są w ruchu równoległym zakazane. P. Nazwij zakazane równoległości! O. Równoległe kwinty i oktawy. P. Jak unikamy zakazanych równoległości? O. Przez użycie ruchu przeciwnego między basem a sopranem. P. Jak usprawiedliwisz równoległe oktawy, widziane w nutach na fortepjan i partyturze orkiestralnej ? O. Jako wzmocnienie basu. P. Co rozumiesz pod słowem „kadencja"? O. Zakończenie. P. Jakie znasz kadencje? O. Kadencje autentyczne i plagalne czyli kościelne. P. Kiedy powstaje kadencja autentyczna? O. Przez połączenie stopnia V i I. P. Kiedy jest kadencja plagalna czyli kościelna?
0. Gdy słyszymy na końcu utworu po IV stopniu
1. Czy są utwory muzyczne, harmonizowane tylko trjadą? O. Są — są to pieśni ludowe i tańce. P. Co umiesz powiedzieć o trójdźwięku dominantowym w połączeniu z tonicznym ? O. Trójdźwięk dominantowy zawiera w sobie nutę charakterystyczną a ta musi zawsze rozwiązać się na tonikę a więc małą tercję w górę.

JaK należy komponować.
Lekcja czwarta.

(Ciąg dalszy).

Poznaliśmy więc dziesięć sposobów opracowania motywu. Są to sposoby najważniejsze — jednak nie wszystkie. Często używa się w opracowaniu motywu kilku sposobów równocześnie.

Tak np. motyw może być przeniesiony lecz równocześnie zwężony, przeniesiony a równocześnie rozszerzony. Podobnie można motyw przenieść z równoczesnem odwróceniem itd. itd. Oprócz równoczesnego d w o j a k i e g o opracowania motywu można t r o j a k o motyw opracować a nawet wielokrotnie, jak to wskazuje poniższy przykład:

Motyw — Przeniesiony i odwrócony — Rak — Przeniesiony w postępie raka

Motyw — Przeniesiony, odwrócony

Motyw

Przeniesiony, odwrócony

Ten sam za pomocą przeniesionego powtórzenia przedłużony, figury szesnastkowe odwrócone

Przeniesiony, odwrócony przez powtórzenie przedłużony

Motyw — Przeniesiony, rozszerzony w postępie raka — Przeniesiony

Przeniesiony, zwężony odwrócony — Przeniesiony, zwężony pomniejszony z powtórzeniem.

C. d. n.

WyniK egzaminów podof. orK.

3 p. s. K.

Dnia 18 bm. odbyły się egzaminy podoficerów orkiestrantów (trębaczy) zawodowych 3 p. s. k. z następującym wynikiem:

1. Pluton. Górski Michał z post. bardzo dobrym
2. Kapral Ober-Pichler Ryszard „ „
3. „ Jankowski Stefan „ „
4. „ Echta Franciszek dobrym
5. St. wachm. Bączkowski Bolesław „
6. Kapral Zieliński Mieczysław „
7. Wachm. Kowalewski Lucjan „
8. Kapral Sacharczuk Piotr „
9. „ Gojke Józef „
10. „ Łowczyc Józef „

Niektórzy kandydaci przeszli kurs korpondencyjny „Muzyka Wojskowego"—co ułatwiło pracę komisji egzaminacyjnej, w której skład wchodzili: 1) Major Mysłakowski Marek — przewodniczący (historja i kultura), 2) Kpt. kplm. Wiltos — 77 pp. (Transpozycja, Instrument specjalny, umiejętność instrumentowania), 3) Prof. Sokołowski Józef — Gimnazjum Państwowe (Solfegio i zasady muzyki), 4) Kapelmistrz pułku Stark Maurycy (Harmonja, Instrumentacja, Instrumentoznawslwo).

KroniKa muzyczna

Koncerty wojskowej orKiestry symfonicznej.

Na rozkaz MS Wojsk, została utworzona na terenie DOK. V. wielka orkiestra symfoniczna, zostająca pod kierownictwem mjr. Szreyera i kpt. Sidorowicza, która ma na celu koncertowanie po większych miastach całej Polski na rzecz powodzian w Małopolsce.

Orkiestra ta złożona z 60-ciu grających będzie wykonywała wielkie dzieła symfoniczne polskie i obce — przez co przyczyni się w wysokim stopniu do propagandy muzyki w kraju.

Prasa angielsKa o A. WielhorsKim.

Największa firma wydawnicza w Londynie „Augener Limited" świeżo wydała dwa mazurki op. 21 A. Wielhorskiego.

Poważny organ londyński „Musical Record" z dnia 1 listopada rb. pisze o mazurkach (w dosłownem tłumaczeniu):

„Aleksander Wielhorski jest dobrze znanym kompozytorem polskim. W tych dwuch utworach dał nam doskonałe wzory swego wyrafinowanego artyzmu, leżącego pomiędzy typem Chopina aMoszkowskiego. — Mazurek a-moll posiada tempo szybkie i napisany jest z wdziękiem; również dostarcza świetnej wprawy w krzyżowaniu rąk. Krótszy taniec as-dur daje więcej materjału do cieniowań. — Obydwa utwory są kompozycjami nawskroś fortepianowemi i są bardzo pociągające". —

Na gwiazdKę dla żołnierzy.

Stowarzyszenie b. żołnierzy 57 pp. (dawniej 3 p. strz. Wlkp.) w Poznaniu urządziło dn. 20. XI. br. „Wieczornicę artystyczną", z której dochód przeznaczono na gwiazdkę dla żołnierzy i bezrobotnych członków Stowarzyszenia.

Piękny cel tej wieczornicy zgromadził dość liczną publiczność w sali Zoologu poznańskiego. Program bardzo ciekawy i zręcznie urozmaicony wykonany został przeważnie siłami Wlkp. Szkoły Muzycznej i wojska.

Z solistów na pierwszym planie wyróżniali się: pani prof. K. Żabska (miękko i śpiewnie zagrany „koncert wiolonczelowy" SvendsenaJ „Gavot" Poppera) i kpt. St. Kincel (z werwą zagrany „koncert skrzypcowy" Nardiniego). Piękna deklamacja pani Vorelowej i miły w wyrazie śpiew pani St. Ziemniewiczówny przyczyniły się także do utrzymania ogólnego nastroju.

Akompanjowały dzielnie i z umiarem pajiie Sommerowa i Makusówna.

Biorąca w koncercie udział orkiestra mistrzowska 57 pp. z por. Vorelem na czele zasługuje na uznanie, gdyż wykonanie czy to „Swatów" Nowowiejskiego, czy to „Egmonta" Beethovena, czy też „Marsza" ze „Sprzedanej narzeczonej" Smetany, było pierwszorzędne, tak pod względem czystości brzmienia jak trafnej interpretacji.

Szkoda tylko, że Wieczornica odbyła się w tak mało akustycznej sali, jaką jest sala Zoologu poznańskiego. — Urządzono to jednak zapewne ze względu na zabawę taneczną po koncercie, z której dochód przeznaczono na ten sam cel co i dochód z Wieczornicy.

Prof. Stefan Poradowski.

Kalendarzyk muzyczny

Grudzień.

1—15.

Dnia 3 grudnia 1596 r. w Cremonie urodził się Nicola Amati.

Dnia 5 grudnia 1791 r. we Wiedniu zmarł Wolfgang Amadeus Mozart.

Dnia 6 grudnia 1846 r. w Warszawie urodził się Henryk Jarecki.

Dnia 7 grudnia 1863 r. w Livorno urodził się Piętro Mascagni.

Tegoż dnia 1924 r. w Berlinie zmarł Ksawery Scharwenka.

Dnia 10 grudnia 1822 r. w Leodjum urodził się Cezar Franek.

Dnia 11 grudnia 1803 r. w Côta St. André urodził się Hector Berlioz.

Tegoż dnia 1876 r. w Wiszniewie urodził się Mieczysław Karłowicz.

Dnia 14 grudnia 1925 r. w Warszawie zmarł Roman Statkowski.

Dnia 15 grudnia 1865 r. urodził się Józef Śliwiński.

Czasopisma muzyczne

Przegląd Muzyczny. Treść Nr. **10.** Dr. Adolf Chybiński (Lwów). O wyższy poziom zespołów chóralnych (dokończenie). Dr. Henryk Opieński. „Muzyka w życiu narodów". Bolesław Wallek-Wallewski. Muzyka chóralna w Krakowie w ubiegłym sezonie.—Ruch muzyczny w Poznaniu. — Różne. — Kronika chóralna. — Sprawozdanie z nut. — Nuty nadesłane. — Pisma. — Zjednoczenie Polskich Związków Śpiewaczych: Do wiadomości wszystkich Kół Śpiew, w Polsce.. — Uwagi z powodu tegorocznych zawodów. — Z życia .chórów. — Związek Wielkopolski. — **Kasa** Związku.

Październikowy numer „Przeglądu 7M u z y c znego" wszechpolskiego organu śpiewaczego, wydawanego przez Wlkp. Związek śpiewacki zawiera: dokończenie świetnego artykułu prof. Chybińskiego „O wyższy poziom zespołów chóralnych". Dr. Opieńskiego dokończenie opisu wystawy frankfurckiej p. t. „Muzyka w życiu narodów". Wallewskiego o muzyce chóralnej w Krakowie w ubiegłym sezonie. Drobne wiadomości i sprawozdania z koncertów i nut; uwagi prof. Kwaśnika na temat tegorocznych zjazdów śpiewackich w Wlkp. Związku Śpiew.

„Hosanna". Treść **n-ru 11.** K. Szymaszek. ,,Do świętej Cecylji". Ks. J. Matulewicz. „Oracje mszalne". Kasztelan Stanisław. „Wydawnictwa śpiewu kościelnego, a „Motu proprio" Piusa X". Ks. Wład. Wargowski. „Giacomo Carissimi: Jefte". Ks. W. Orzech. ,,U ognisk muzyki kościelnej zagranicą". „Nasza ankieta". „Muzyka kościelna z Międzynarodowego Akadem. Kongresu Misyjnego w Poznaniu". Nadesłane wydawnictwa. — Kronika. — Przegląd pism. —Dodatek nutowy. Władysław Skowroński. „Memento za zmarłych", preludjum na organy, 1927.

Śpiewak. Treść n-ru 11. Dr. A. Chybińsk. Lutnia, lutniści i tańce w poezji polskiej XVII wieku (ciąg dalszy). St. M. Stoiński. Muzyka w dawnej Grecji (ciąg dalszy). Feliks Sachse. Styl chórowy Arnolda Schönberga (ciąg dalszy). — Opera i koncerty. — Varia. — Konkurs kompozytorski Zw. SI. Kół Śpiewackich. — Kronika chóralna. — Wielki koncert symf. tow. śpiewy „Ogniwo". — Nadesłane wydawnictwa. — Regulamin Zjazdów i zawodów Zw. Śl. Kół Śpiewaczych. — Dział organizacyjny. — Przegląd pism.

Odpowiedzi RedaKcji

WP. Grzelak, plut. 31 pp. Prenumeratę ma **Sz. Pan** zapłaconą do końca br. oraz I kwartał 1928 r.

WP. Kardaszyński, ppor. kapelm. 27 pp. Zamówienie na Informator przyjęte — natychmiast po wyjściu **z** druku wyślemy. Cena 1 egzempl. wynosi 3 zł bez przesyłki, z przesyłką o 30 gr drożej — ale objętość znacznie zwiększona (około 300 stron druku i 140 fotografij). Podwyżkę ceny ponadto powoduje zdrożenie robocizny. Pozdrowienia dla całej orkiestry.

WP. Janysik, ork. 39 pp. Prenumeratę dla Sz. Pana i p. Szewczyka wpisaliśmy do końca bież. roku. W sprawie atramentu pisaliśmy do firmy.

WP. Brygadze, sierż.. Pińsk. Stosownie do życzenia 1 egz. Inform. Muz. po wyjściu z druku, co niebawem nastąpi. prześlemy Sz. Panu. Prosimy o dalsze łaskawe zamówienia.

WP. Michałowski Wiktor, Warszawa. Zmieniony adres otrzymaliśmy już po uskutecznieniu wysyłki. Brakujący nr. wysłaliśmy ponownie. Prosimy o jednanie nam przyjaciół i o zamówienia na Informator Muzyczny.

WP. Kuczyński Teofil, plut. ork. 84 pp. Dziękujemy za zamówienie — natychmiast po wyjściu z druku —.poślemy.

WP. Beim Edward, Poznań. Adres podług życzenia zmieniony. Prosimy o łaskawe przekazanie prenumeraty **na** nasze konto P, K. O. 208.081.

WP. Kądziołką, kapr. 5 **p.** S. K. Prenumeratę otrzymaliśmy z podziękowaniem. Proszę przysłać opracowane zadania.

WP, Denisiuk, ork. 2 p. S. **Kon.** Szan. Pan ma zapłaconą prenumeratę do końca lutego 1928. Serdecznie dziękujemy.

WP. kapitan Adamczyk, kapelm. 31 pp. Żądane utwory wysłałem. Papieru partyturowego z powodu choroby odnośnego pracownika drukarnia dostarczyć nie może.

Obserwator. Te i tym podobne wypadki zdarzają się i **są** ogólnie wiadome. Umiejętne opanowanie sytuacji wymaga dużo taktu. Anonimów nie umieszczamy. Za przesłane artykuły musi się przyjmować pełną odpowiedzialność.

WP. Bihun Ireni, sierż. ork. 53 pp. Stosownie **do** pisma z dnia 17. 11. br. wysyłać będziemy na adres Pański 4 egz. Muz. Wojsk, dla wymienionych Panów, oraz za'egłe numery.

WP. Musial, sierż. ork. 7 pp. Li g. Z powodu zwolnienia się p. Sibika — dalsze egz. Muz. Wojsk wysyłać będziemy pod Pańskim adresem.

WP. Wąsowicz Fr., Zakopane. Adres zmieniony stosownie do życzenia. Prenumerata uiszczona do końca roku

WP. Giecz Józef. Adies zmieciony według życzenia. Za łaskawe zjednanie nam przyjaciół serdecznie dziękujemy. Informator na. rok 1927 wyczerpany In zpowrotnie. Obszerna odpowiedź w liście.

WP. Łukijanów, Trzebinia. Sz. Pan ma zapłaconą prenumeratę do końca września. Informator po wyjściu z druku wyślemy.

WP. Studler, szef ork. 19 pp. Naieżytośe´ za uinieszezeme fotografji z podziękowaniem otrzymaliśmy. Informator wyjdzie z druku oko.o 10 grudnia.

WP. Ppor. Gani, kapelm. 51 pp. Dziękuję za zamówienie — fotografja WPaua będzie umieszczona w Informatorze.

WP. por. Sosnowiec, kapelin. 53 pp. Wszystko według życzenia załatwione — prosimy o zamówienia na Informator.

WP. Kubik, Częstochowa, Fabryka Motte. Witamy serdecznie nowego prenumeratora. Prenumeratę otrzymaliśmy. Za ostatni kwartał wysyłamy równocześnie egz. Muz. Wojsk., które jeszcze w redakcji pozostały.

WP. Paszkowski, Sieradz, Magistrat. Wszystkie n-ry będące jeszcze w posiadauiu redakcji posyłamy Sz. Panu z prośba o łaskawe pozyskanie dla nas dalszych Czytelników. Za zaliczką pisma nie wysyłamy, prosimy o przekazanie prenumeraty na nasze konto P. K. O. 208.081.

WP. Karol Tsclieu, Kalisz. Pomyłkę prostujemy. Za łaskawe jednanie naszemu pismu czytelników, serdecznie dziękujemy.

WP. Sawicki, por. kapeirn. 30 pp. Za spis i nowych prenumeratorów dziękuję. Informator po wyjściu z druku natychmiast wyślemy. Prosimy o dalsze zamówienia. Wysyłka będzie załatwiona według życzenia.

WP. Kośeiesza, por. kapelin. 5 **pp. Leg.** Żądanego papieru nutowego 8-litijowego wogóle me mamy.

Wolne posady

Do orkiestry 3 psp. w Bielsku (Śląsk) potrzebni są natychmiast orkiestranci na podoficer, zawodowych:

1 pierwszorzędny skrzypek na tamb.-maj. (do dętej na jakimkolwiek instrumencie grający).

1 wiolonczelista — do dętej trąbka lub klarnet

1 kontrabasista — do dętej kornet I lub inny instrument.

Prócz powyższych na nadterminowych poszukuje się **dobrych skrzypków i klarnecistów.**

Petenci powinni posiadać warunki na podof. zaw. i nadtermin., Tamb.-maj. musi być dobrym dyrygentem.

Zgłoszenia ,skierować do kpt. kplm. Runda Z. X., Bielsko (Śląsk) 3 psp.

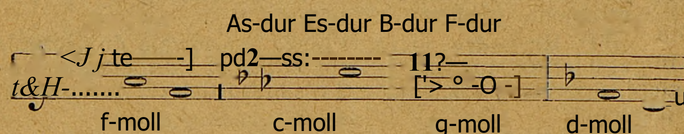
Do orkiestry 5 pp. Leg. w Wilnie potrzebni na etat podoficerów zawodowych lub nadtermin.:

1 klarnecista (solista) oraz
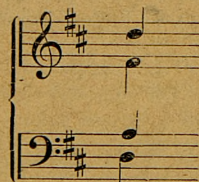
1 oboista.

Reflektanci powinni posiadać wszystkie dane na podoficerów zawodowych.

Zgłoszenia kierować do kapelmistrza 5 pp. Leg. poor. Koseckiego Feliksa.



Powyższe zestawienie wskazuje Ci, że są dwie gamy — jedna dur, druga moll, które mają te same znaki przykluezowe. Zapamiętaj sobie takie **dwie gamy, jedną dur a drogą moll, które mają te same znaki nazywamy gamami odpowiedniemi czyli równoległemi. Dwie** gamy zaś, **jedną dur a drugą moll które mają różne znaki a tę samątonikę nazywamy gamami równoimiennemi** np. Fis-dur **i** fis-moll, C-dur i c-moll. Wiemy. że każdy utwór muzyczny jest napisany w jednej z gam (tonacyj). Jak jednak poznasz w jakiej tonacji jest dany utwór napisany — skoro te same znaki przykluezowe odnosić się mogą do dwu to nacyj równocześnie? Np. utwór mający dwa bemole przy kluczu może być w tonacji B-dur lub w g-moll. Jak więc podać nieomylnie tonację, w której ten utwór napisany? Uo roz| oznania tonacji nie pomoże Ci **pierwszy ton utworu** — bo ten niekoniecznie musi być toniką — musisz więc popatrzeć na **ostatni ton utworu** względnie o ile kończy się kilkoma równocześnie brzmiącemi tonami — patrz na **ton najniższy** ten zwykle bowiem jest toniką. Utwór mający **przy** kluczu dwa krzyżyki a takie zakończenie;[1]



jest napewno w D-dur napisany — przy tych samych znakach przy kluczu, lecz o takiem zakończeniu :

Pierwsze zadanie pisemne.

Temat!

I. Gamy durowe.

Napisz wszystko co wiesz o gamach durowych.

II. Odpowiedz na następujące pytania:

1) Jak powstaje ton?
2) Ilu tonów używamy w muzyce?
3) Ną ile oktaw podzielono te tony?
4) Nazwij te oktawy.
5) Ile jest kluczy nutowych?
6) Nazwij je!
7) Jakich znaków chromatycznych używamy?
8) Ile znasz rodzajów gam?
9) Jak jest zbudowana gama durowa?
10) Jak są zbudowane gamy molowe?
11) Wypisz — zaczynając od C-dur — gamy durowe naprzód kwintami w górę a następnie w dół.
12) Jakie znaki przykluezowe ma G-dur, Fis-dur, Des-dur?
13) Nazwij wszystkie gamy durowe i ich odpowiednie molowe.
14) Napisz melodyjną g-moll — harmoniczną es-moll.
15) Podaj do f-moll jej w pierwszym stopniu pokrewne gamy.

III. Napisz następującą pieśń na cztery głosy: sopran, alt, tenor, bas tak, aby każdy głos otrzymał osobny dla siebie system linjowy **i** sobie odpowiedni klucz — a więc sopranowy, altowy, tenorowy i basowy.

Do orkiestry 45 pp. Strz, Kres. na Wołyniu potrzebny zaraz **dobry flecista** na podoficera zawodowego.

Zgłoszenia należy kierować pod adresem: podpor. Gojdało, kapelm. 45 pp. w Równem na Wołyniu.

Do orkiestry 72 pp. w Radomiu potrzebni są na etat podoficerów zawodowych lub nadterminowych następujący muzycy:

2 kornecistów (1 solista i tambormajor)
1 klarnecista (solista)
1 barytonista (solista).

Zgłoszenia kierować do kapelmistrza 72 pp. pporucznika Trześniewskiego w Radomiu.

Do orkiestry 68 pp. we Wrześni (Wielkopolska) może się zgłosić na etat plutonowego za w. **1 skrzypek** (instrument poboczny tenor łub baryton).

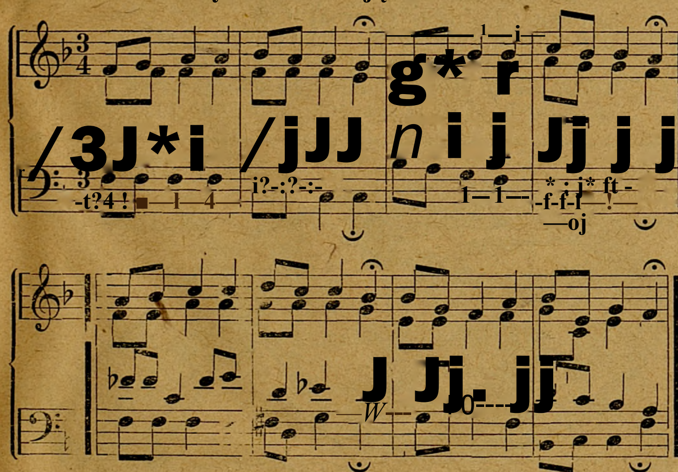
Zgłoszenia należy przesłać pod adresem: kapitan Antoni Szał, kapelm. 68 pp.

Do P. T. Prenumeratorów.

Wobec zbliżającego się końca roku kalendarzowego zwracamy się do wszystkich P. T. Prenumeratorów, którzy zalegają z opłatą prenumeraty, z usilną prośbą, by zechcieli niezwłocznie zaległości swoje uiścić. Niech ta prośba nie pozostanie bez skutku!

Administracja „Muzyka Wojskowego".
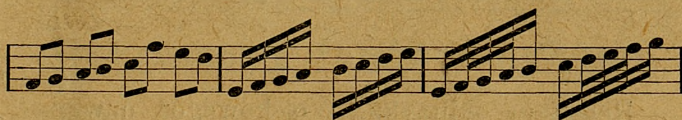
Kiedy ranne wstają zorze.



LeKcja dziewiąta.

Rytmika.

Zanuć sobie piosenkę: „Jak to na wojence ładnie'1. Nucąc melodję tej pieśni, przekonujesz się, że każdy ton ma pewną długość, jedne z tonów stanowiących melodję tej pieśni śpiewasz dłużej inne krócej, czyli, że każda nuta ma inną wartość. Za jednostkę miary wartości nut przyjmiemy ćwierćnutę. L/wierćnuty piszemy jako punkt kształtu owalnego z ogonkiem, skierowanym w górę lub w dół: * J. Czy ogonek ćwierćnuty skierowany jest w górę czy też w dół niema to żadnego wpływu na wartość nuty. Przyjął się tylko zwyczaj, że pisze się ogonki z prawej strony w górę, o ile nuta leży na 1, 2, 3 linji, na 1, 2 polu lub pod linjami, o ile nuta leży na 4, 5 linji, na 3, 4 polu lub nad linjami, pisze się ogonki z lewej strony w dół. Nuta, która wyraża, że ton ma brzmieć dwa razy tak długo jak ton oznaczony ćwierćnutą — nazywa się półnuta. Pisze się ją jako spłaszczone kółko z ogonkiem, skierowanym w dół lub w górę, z lewej lub z prawej strony: ꞁ f. Jeżeli jakiś ton ma brzmieć dwa razy tak długo, jak ton wyrażony półnutą, a cztery razy tak długo, jak ton wyrażony ćwierćnutą — piszemy wtedy całą nutę. Jest to spłaszczone kółko bez ogonka: =. Są to jednak nuty, któremi oznaczamy tony o krótszym czasie brzmienia niż tony oznaczone ćwierćnutami. Są to: ósemki, szesnastki, trzydziestki dwójki i sześćdziesiątki czwórki. Ósemka różni się od ćwiartki (ćwierćnuty) tem, że ma jedną chorągiewkę: ♪ ₱. Szesnastka ma dwie chorągiewki: ♬, trzydziestodwójka trzy chorągiewki: ^ a sześćdziesiątkaczwórkacztery: Jeżeli postępuje po sobie kilka ósemek, szesnastek, trzydziostodwójek lub sześćdziesiątekczwórek łączymy chorągiewki w linijki, jak to wskazuje następujący przykład:



Poznaliśmy więc wartość nut. Przypatrzmy się uważnie następującej tabelce:

cała nuta

pół nuty

Niebawem wyjdzie z druku

Informator Muzyczny

na rok 1928.

Obejmuje przeszło 300 stronic i 140 fotografij Poza obszernym działem kalendarzowym zawiera Informator: Historję muzyki polskiej w streszczeniu wraz z fotografjami sławnych muzyków polskich, dział informacyjny służbowy (wyciągi rozkazów etc.) i spis wszystkich orkiestrantów W. P. służących w dniu 1 października 1927.

Cena za egzemplarz 3 zł.

Na przesyłkę trzeba koniecznie dołączyć 30 gr. Zamawiać najwygodniej zbiorowo. Wysyłkę uskutecznia się za porządkiem nadejścia zamówienia.

Adresować zamówienia do Redakcji „Muzyka Wojskowego”, Grudziądz, Tuszewska Grobla 18. I. Pieniądze należy przekazywać na rachunek redakcji P. Ki O. Poznań 208.081 z dopiskiem „Informator”. Wogóle prosimy usilnie zawsze dopisywać na blankiecie P. K. O. 208.081 — za co pieniądze wysłane np. 12 egz. „Muzyka Wojskowego”— 30 Informatorów — „za anons” etc. Ułatwia to nam pracę — taki krótki dopisek na blankiecie nic nie kosztuje. Prosimy o tem pamiętać!

Redakcja „Muzyka Wojskowego".
Grudziądz, Tuszewska Grobla 18. I.

Pamiętaj!

Twoim przyjacielem, doradcą i nauczycielem jest

MuzyK WojsKowy!

Wiele rzeczy pożytecznych i potrzebnych dla Twego zawodu dowiesz się z

MuzyKa Wojskowego!

Jest Twoim obowiązkiem jednać prenumeratorów

Muzykowi Wojskowemu!

Powinieneś starać się, by każdy Twój kolega i znajomy prenumerował

Muzyka Wojskowego!

Powinieneś być dumny i szczycić się

Muzykiem Wojskowym!

Posadę znajdziesz w

Muzyku Wojskowym!

Bardzo ważne! Przeczytaj!

Redakcja „Muzyka Wojskowego” nawiązała kontakt z pierwszorzędnemi fabrykami instrumentów muzycznych. Za gatunek, strój itd. przyjmują firmy całą odpowiedzialność. Szczegółowe oferty na żądanie zostaną natychmiast przedłożone.

Warunki spłaty bardzo dogodne. Gwarancje jednak muszą być wystawione przez WPanów Dowódców Pułków.

Chcąc nabyć naprawdę pełnowartościowe instrumenty, chcąc być zadowolonym z orkiestry pod każdym względem należy kupować w firmie przez nas poleconej.

Prosimy zażądać szczegółowej oferty.

Oferty dotyczą tak instrumentów dętych, drewnianych i blaszanych, jakoteż instrumentów smyczkowych i przyborów wszelkiego rodzaju.

Mając na uwadze, że orkiestrom naszym dla mniejszych zespołów są potrzebne pianina i harmonje (fisharmonje), redakcja „Muzyka Wojskowego” wskaże zainteresowanym źródła nabycia dobrych, trwałych instrumentów tego rodzaju.

PP. Kapelmistrze, czy to dla własnego użytku, czy też dla swoich orkiestr mogą nabyć pianina i harmonję na raty do 18 miesięcy. Dla prenumeratorów „Muzyka Wojskowego” szczególne ułatwienia.

Prosimy zażądać ofert! Prosimy z łatwo zrozumiałych względów o szybką decyzję.

Dostawa natychmiastowa po wpłaceniu umówionej zaliczki. — Korzystajcie że sposobności! W domu każdego p. kapelmistrza, każdego orkiestranta, w każdem kasynie oficerskiem powinno znajdować się dobre pianino lub harmonjum. —

Ceny więcej niż przystępne. Odbiór na raty nie wpływa na wysokość ceny. —

Redukcja „Muzyka Wojskowego"

poleca następujące utwory z repertuaru oficjalnego M. S. Wojsk:

Lewacki: Defilada (Marsz) 8 zł.
Dorożyński: Warszawianka **(Marsz) 8 zł.**
Rund: Naprzód strzelcy (Marsz) 7 zł.
Konopasek: Śpiew Janusza (z op. Halka) 2 zł.
Za zaliczką 1.10 zl. drożej, Polecona przesyłka 80 gr.

Drukiem Zakładów Graficznych W. Kulerskiego Grudziądz-Tuszewo.